

MAGDALENA KAMIŃSKA

Lemoniadowy Joe Jiříego Brdečki w transmedialnym łańcuchu readaptacji

Rany, szoki, wady oka – wszystko leczy Kolaloka!

Firma Kolalok & Syn

Pijcie z umiarem, przyjaciele, nie mamy więcej.

Tornado Lou

Peter Hames określił *Lemoniadowego Joe* (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964, reż. Oldřich Lipský) mianem „atrakcyjnie naiwnej” hybrydy gatunkowej. Film ten jest rzeczywiście przede wszystkim parodią musicali i westernów klasy B – zarówno niemych, których gwiazdami byli William S. Hart czy Tom Mix, jak i udźwiękowionych oraz muzycznych, stanowiących królestwo śpiewających kowbojów w typie Gene’a Autry’ego, słynnego z umiejętności jodłowania, wcześniej kojarzącej się raczej z Tyrolem niż z Dzikim Zachodem. Hames zalicza *Joego* do „mniej ambitnych” dzieł czechosłowackiego kina, wraz z komediami realizowanymi przez duet Václava Vorlíčka (reżyseria) i Miloša Macourka (scenariusze), takimi jak *Kto chce zabić Jessii?* (*Kdo chce zabít Jessii?*, 1966) czy *Koniec agenta W4C* (*Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*, 1967). Wymienione filmy łączy fakt, że prezentują satyryczne spojrzenie twórców z za żelaznej kurytyny na zachodnią kulturę popularną w jej najbardziej charakterystycznych przejawach, takich jak westerny, komiksy i produkcje opowiadające o przygodach Jamesa Bonda. Hames podkreśla, że zamiłowanie do tego rodzaju parodii pozostaje do dziś ważną tendencją w kinie czeskim; współczesnymi przykładami mogą być choćby *Sprytny Filip* (*Mazaný Filip*, 2003) Václava Marhoula parodyzujący filmy *noir* czy komedia zombie Marka Dobeša *Choking Hazard* (2004)¹.

¹ Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 49.

Lemoniadowy Joe jest jednak czymś więcej aniżeli tylko parodią. Jego scenariusz stanowi adaptację sztuki teatralnej Jiříego Brdečki (1917–1982), znanego nie tylko jako pisarz i dziennikarz (publikował pod kilkoma pseudonimami), lecz także reżyser teatralny, filmowy, dramaturg, scenarzysta, grafik oraz animator. Brdečka przez wiele lat współpracował z reżyserem *Joe*go, Oldřichem Lipskim, a także z Jiřím Trnką i Janem Werichem w najstarszym czeskim studiu animacji – założonym w 1945 r. „Bratři v triku”². Ze studiem tym współpracowali również Zdeněk Miler, twórca przebojowego *Krecika* (*Krtek*, 1956–2002), Václav Bedřich, animator i reżyser 358 filmów, w tym znanych i lubianych w Polsce serii *Makova panienka* (*O makové panence*, 1971) czy *Sztaflík i Szpagetka* (*Štaflík a Špagetka*, 1971) oraz Břetislav Pojar, animator, scenarzysta, reżyser, profesor słynnego Wydziału Filmowego i Telewizyjnego Wyższej Szkoły Artystycznej w Pradze (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, FAMU), którego absolwentami są m.in. Věra Chytilová, Miloš Forman, Agnieszka Holland czy Emir Kusturica.

Filmy „Bratři v triku” były obsypywane nagrodami na całym świecie i do dziś pozostają wysoko cenione przez historyków animacji³, nie tylko ze względu na walory formalne, lecz także dlatego, że udało im się przekroczyć imperatyw prostej rozrywki i stworzyć „enklawę artystycznej błyskotliwości, barwności i wrażliwości w surowym, często strasznym świecie totalitaryzmu”⁴. Czeska szkoła animacji zawsze dbała o wysoki poziom artystyczny na każdym etapie powstawania filmu. Dodatkowo wyróżniała ją to, że starała się unikać wszelkiej brutalności na ekranie, ponieważ twórcy zakładali, że „gdy dzieci dorosną, będą miały z nią i tak aż nazbyt częstą styczność, a póki się to nie stanie, należy pokazać im coś lepszego”⁵. Jak wspomina długoletnia pracownica studia, Zdenka Deitchová, znajdowali się oni w wyjątkowej sytuacji, ponieważ jako jedni z nielicznych mogli sobie pozwolić na „niezwracanie uwagi na to, co działo się na zewnątrz”. Udało się im w ten sposób stworzyć „małą oazę” osłaniającą przed mrocznymi aspektami rzeczywistości realnego socjalizmu. Twórcy „Bratři v triku”

² Jego nazwa może znaczyć zarówno „Bracia w trykotach”, jak i „Bracia w tricku”. Za: Christian Falvey, *Studio „Bratři v triku” – the cradle of Czech animation*, www.radio.cz/en/section/arts/studio-bratri-v-triku-the-cradle-of-czech-animation (dostęp: 30.12.2011).

³ Na przykład w: Jerry Beck, *Sztuka animacji. Od ołówka do piksela. Historia filmu animowanego*, tłum. Andrzej Kołodyński, Ewa Romkowska, Arkady, Warszawa 2006.

⁴ Christian Falvey, dz. cyt. (tłum. autorki).

⁵ Tamże.

byli chronieni przed komunizmem z prostego powodu: nikt [we władzach – przyp. M. K.] nie wiedział nic o animacji. Nikt nie rozumiał, jak ona powstaje, po co się ją tworzy i tak dalej; wiedzieli tylko, że jest ona wartościowa dla całego narodu. Wiedzieli, że jeśli będą powstawać te kreskówki, będą mogli zyskać pewien rodzaj sławy, awans kulturalny albo zdobywać nagrody. Bo nie mogli zdobywać ich poprzez system ekonomiczny; nie mogli zdobywać nagród za lodówki lub te marne samochody, które produkowali – ale mogli za te głupiutkie kreskówki⁶.

Początek transmedialnej opowieści o szlachetnym kowboju-abstynencie Lemoniadowym Joe dał cykl opowiadań Brdečki pisanych przezeń w czasie drugiej wojny światowej dla czasopisma „Ahoj”. Zostały one zebrane i wydane w 1946 r. jako powieść. Brdečka zaadaptował tę ostatnią na sztukę teatralną w roku 1955, ją zaś z kolei – na scenariusz filmowy. Nie bez znaczenia był tu fakt, że wcześniej współpracował przy powstawaniu filmu kukielkowego *Pieśń prerii* (*Árie prerie*, 1949) w reżyserii wspomnianego już Jiříego Trnki. Trnka (1912–1969) był wybitnym twórcą filmów animowanych, znanym (również na Zachodzie) jako „Disney Wschodu”. Debiutował w latach 30. jako karykaturzysta i grafik, wówczas rozpoczął także współpracę z teatrem marionetek, a następnie założył własny. Po drugiej wojnie światowej realizował nagradzane na festiwalach filmowych na całym świecie kukielkowe filmy animowane, takie jak *Małe zwierzęta i rozbójnicy* (*Zvířátka a petrovští*, 1946), *Cesarski słownik* (*Císařův slavník*, 1948), *Księżniczka Bayaya* (*Bajaja*, 1950), *Przygody dobrego wojaka Szwejka* (*Dobrý voják Švejk*, 1954), *Sen nocy letniej* (*Sen noci svatojánské*, 1959), *Ręka* (*Ruka*, 1965) czy właśnie *Pieśń prerii*.

Fabula ostatniego z wymienionych filmów – podobnie jak późniejsza adaptacja historii Lemoniadowego Joe – odwołuje się bardzo wyraźnie do klisz, bohaterów i stereotypów konwencjonalnego westernu. Hames określa *Pieśń prerii* jako film pod wieloma względami przełomowy; nie tylko w zakresie konstruowania postaci, lecz także dramaturgii i wprowadzania elementów innowacyjnego wówczas w kinematografii wschodnioeuropejskiej parodystycznego humoru. Słynny leitmotiv wykonywany przez jodłującego kowboja został skomponowany przez Jana Rychlíka jako parodia tematu *Dyliżansu* Johna Forda (*Stagecoach*, 1939), lecz bezpośrednią inspirację dla *Pieśni prerii* stanowił zapomniany dziś *Arizona Bill* z Wallace Beerym w roli tytułowej (alternatywny tytuł: *The Bad Man of Brimstone*, 1937, reż. J. Walter Ruben), a także komiks *Arizona Jim*, którego powstawanie jest osią fabuły filmu Jeana Renoira *Zbrodnia pana Lange* (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1936). Opowiada on o skromnym pracowniku pewnego

⁶ Tamże.

wydawnictwa, który marzy, by zostać popularnym twórcą fikcji z Dzikiego Zachodu. Niespodziewanie zyskuje taką szansę i tworzy cykl opowieści o kowboju Arizona Jimie, którego przygody stanowią paralele tego, co jemu i jego znajomym przytrafia się na co dzień w pracy. *Pieśń prerii* znajduje się ponadto pod silnym wpływem całego ówczesnego dorobku wschodnioeuropejskiej szkoły animacji, a także – również reżyserowanej przez Lipskiego – scenicznej adaptacji historii Joego⁷.

Lemoniadowy Joe jest także powiązany ze wspomnianym już filmem *Kto chce zabić Jessii?* Václava Vorlíčka i Miloša Macourka. Również i on stanowi parodystyczny komentarz do wytworów zachodniej kultury popularnej, w tym przypadku komiksów i kreskówek. Opowiada o naukowcu – wynalazcy maszyny, za pomocą której może inwigilować i kontrolować ludzkie sny. Nieoczekiwanym skutkiem ubocznym wynalazku okazuje się materializacja tych ostatnich. W ten sposób w Pradze lat 60. XX w. pojawiają się blond *pin-up girl*, rewolwerowiec z Dzikiego Zachodu i superbohater. *Jessii* posiada wiele cech *crazy comedy*, ale źródłem jej komizmu jest przede wszystkim to, że część bohaterów pochodzi ze świata komiksu. W ten sposób diegetycznie uzasadniony zostaje fakt, że zachowują się oni w niezwykle sposób, na przykład przemawiając poprzez komiksowe dymki. Ta pozornie lekka komedia zawiera poważne i niejednoznaczne przesłanie: w sposób zdecydowanie niezgodny z wytycznymi dominującej wówczas ideologii rozważa kwestię ludzkiej wolności w zakresie snucia marzeń, a także uniwersalne pytanie, jak należy radzić sobie ze zrealizowanymi fantazjami.

Vorlíček w latach 70. i 80. ściśle współpracował z Lipskim, a ten z kolei z Brdečką, który napisał scenariusz do jego kolejnej komedii, tym razem parodyzującej wątki horroru i science fiction – *Adela jeszcze nie jadła kolacji* (*Adéla ještě nevečeřela*, 1977)⁸. Ladislav Smoljak, reżyser filmowy, teatralny, scenarzysta i aktor, scenarzysta Zdeňek Sverák⁹ oraz Vorlíček reżyserowali wiele do scenariuszy Macourka, szczególnie w latach 70., tworząc kolejne

⁷ Hames twierdzi, że z kolei *Lemoniadowy Joe* zainspirował hollywoodzki western komediowy *Kasia Ballou* (*Cat Ballou*, 1964, reż. Elliot Silverstein). Za: Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 50.

⁸ Warto odnotować, że ludożerczą roślinę, która jest tytułową bohaterką tego filmu, zaprojektował kolejny geniusz czeskiej animacji – Jan Švankmajer.

⁹ Smoljak i Sverák w 1967 r. stworzyli fikcyjną, dziś kultową postać najgenialniejszego człowieka świata – pisarza, poety, filozofa, wynalazcy, muzyka, ginekologa, sportowca i przestępcy Járy Cimrmana, która stanowiła parodię ówczesnych metod propagandy sukcesu. Najważniejsze „dokonania” Cimrmana zob. Mariusz Szczygieł, *Falszywa poledwica*, http://wyborcza.pl/1,76842,8908148,Falszywa_poledwica.html (dostęp: 30.12.2011).

komedie, takie jak *Dziewczyna na miotle* (*Dívka na koštěti*, 1972), *Jak utopić doktora Mraczka* (*Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, 1974), *Szpinak czyni cuda!* (*Což takhle dát si špenát?*, 1977) czy popularny również w Polsce serial telewizyjny *Arabella* (*Arabela*, 1979–1981). Hames konstatuje, że wszystkie te filmy stanowiły wartościowe lokalne ekwiwalenty popularnych komedii, wyróżniające się jednak raczej oryginalnymi, idiosynkratycznymi fabułami aniżeli wyczuciem kina czy wysublimowaniem estetycznym. Przecistawia im wcześniejszego *Lemoniadowego Joe*, który w jego opinii jest „wrażliwy i dowcipny jak żadna europejska parodia”, i jako taki w pełni zasłużenie dzierży tytuł ikony czeskiego kina, tym bardziej, że jest nadal chętnie oglądany, zaś piosenki z filmu usłyszeć można w praskich kawiarniach również i dziś¹⁰.

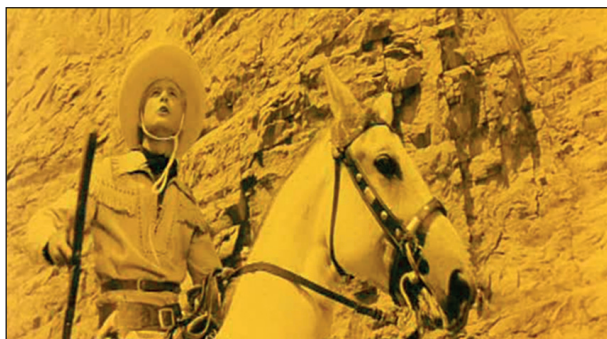
Akcja *Joego* rozgrywa się na umownie naszkicowanym Dzikim Zachodzie Stanów Zjednoczonych w osadzie o symbolicznej nazwie Stetson City, w której bohaterowie walczą o handlowy sukces whisky oraz lemoniady produkowanej przez firmę Kolalok & Syn, a także o wdzięki słodkiej blondynki Winifred (rzecz jasna) Goodman¹¹ (Olga Schoberová¹²). Film rozpoczyna się archetypową sceną bijatyki rewolwerowców w Trigger Whisky Saloon, którego właścicielem jest Doug (oczywiście) Badman (Rudolf Deyl). Winifred, ubrana w stylu członkiń Armii Zbawienia i reprezentująca wspólnotę abstynentów „Arizońskie Ożywienie” wraz ze swym ojcem (Bohuš Záhorský) wkracza do saloonu i usiłuje rozpocząć społeczną kampanię przeciwko demonowi trunku, zostaje jednak wyśmiana przez grono źle wychowanych *pistolników*, z których jeden zaczyna ją napastować. W tym momencie pojawia się Lemoniadowy Joe (Karel Fiala), jasny blondyn ubrany od stóp do głów w biel. Ratuje dziewczynę i od pierwszego wejrzenia podbija serca nielicznych obecnych niewiast – cnotliwej Winifred i rozwiązałej barowej szansonistki Tornado Lou (Květa Fialová).

¹⁰ Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 49–51.

¹¹ W powieści Winifred nosi inne nazwisko – Breakenridge. Warto zaznaczyć, że podobnych rozbieżności jest więcej. Na przykład książkowy Joe jest bezinteresownym propagatorem swojego ulubionego napoju, nie zaś synem i spadkobiercą jego producenta, który otrzymuje wynagrodzenie za usługi promocyjne, jak ma to miejsce w filmie; nie wspominając już o smaczkach w rodzaju wplecionej w powieściową fabułę historycznej skądinąd wizyty Oscara Wilde’a na Dzikim Zachodzie. Por. Jiří Brdečka, *Joe strzela pierwszy*, tłum. Cecylia Dmochowska, Wyd. Iskry, Warszawa 1959.

¹² Znana również pod nazwiskiem Olínka Bérova. Aktorka ta pojawiła się także w *Kto chce zabić Jessii?*, a potem w kilku zagranicznych filmach, m.in. zachodnioniemieckim koprodukcyjnym westernie *Die Schwarzen Adler von Santa Fe* (1965, reż. Alberto Cardone i Ernst Hofbauer) oraz w brytyjskim filmie fantasy *The Vengeance of She* (1968, reż. Cliff Owen). Była też pierwszą Czeszką na okładce „Playboya” (w roku 1969).

Oprócz zamięłowania do lemoniady firmy Kolaloka, Joego (uwaga: imię kowboja należy wymawiać fonetycznie!) wyróżnia fakt, iż jest znakomitym strzelcem; dzięki temu zaraz po przybyciu do miasteczka udaje mu się udaremnić napad na bank. Wkrótce angażuje się w walkę z czarno odzianym *outlaw* Hogo Fogo (Miloš Kopecký) – w rzeczywistości jest to Horacy Badman, brat właściciela saloonu, który pragnie poharbić Winifred i ponownie sprowadzić mieszkańców miasteczka na (konserwatywną w kontekście specyficznej obyczajowości Dzikiego Zachodu) drogę alkoholizmu.



Fot. 3. *Lemoniadowy Joe* (1964, reż. Oldřich Lipský)
Biała barwa stroju kowboja koresponduje
z jego nieskazitelnym charakterem

Film jest pełen pomysłowych rozwiązań formalnych. Wiele z nich stanowi reminiscencje zapomnianych technik kina niemego: pojawia się przyspieszony ruch nasuwający skojarzenia ze slapstickiem, barwne filtry sygnalizujące temperaturę emocjonalną danej sceny czy roletki. Inne pochodzą z tradycji animacji: dym z papierosów ujawnia kolory kart szulerom grającym w pokera, zaś kropkowane linie pojawiające się w powietrzu znaczą trajektorię pocisków Joego i Hogo Fogo. Zastosowanie bliskich planów przypomina, jak zauważa Hames, parodię Sergio Leone; jedną ze szczególnie pamiętnych scen otwiera na przykład ogromny detal wnętrza ust Joego, który akurat ćwiczy jodłowanie. Doug Badman przypomina Wyatta Earpa granego przez Henry'ego Fondę w *Mieście bezprawia* (*My Darling Clementine*, 1946, reż. John Ford), a Tornado Lou – Frenchy w wykonaniu Marleny Dietrich z *Destry znów w siodle* (*Destry Rides Again*, 1939, reż. George Marshall)¹³.

¹³ Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 51.

Joe stanowi szczególnie skomplikowaną realizację praktyki adaptacyjnej. Transponuje zarówno sztukę sceniczną oraz – pośrednio – jej pierwowzory, czyli opowiadania i powieść, jak również niezwykle wprost ilość klisz gatunkowych. W odniesieniu do swych pierwowzorów literackich i scenicznych realizuje wzór adaptacji korekcyjnej, natomiast w odniesieniu do nostalgicznie, a równocześnie parodystycznie traktowanych przez siebie klisz gatunkowych – hołdowniczej i zarazem spadkobierczej¹⁴. Warto w tym miejscu przypomnieć, że film Lipskiego powstał na początku lat 60., zaś poprzednia dekada była szczególnie traumatycznym okresem w historii amerykańskiego westernu. Jego terytorium zostało wówczas uszczuplone przez wkraczające nań inne gatunki, szczególnie science fiction i horror. Western telewizyjny stawał się bardziej popularny niż kinowy, który zaczął być klasyfikowany do seryjnej produkcji typu B, ponieważ przestał gwarantować wysokie zyski. Okres prosperity westernu trwał od roku 1939 – kiedy powstały *Dyżans* Johna Forda i *Jesse James* Henry’ego Kinga – przez całe lata 40. Paradoksalnie jednak dopiero w konsekwencji powojennego osłabienia ekonomicznego gatunek ten stał się wysoce kreatywny artystycznie: jego proste dotąd opowieści zyskały intrygującą niejednoznaczność, a główny bohater zmienił się w skomplikowanego psychologicznie buntownika „prowadzonego przez coraz bardziej mroczne obsesje, których sam do końca nie rozumie”¹⁵. To przede wszystkim dzięki filmom okresu zimnej wojny wśród historyków filmu panuje dziś przekonanie, że westernowy dyskurs można traktować jako wiarygodny barometr aktualnych nastrojów społecznych, kulturowych i politycznych. Subwersja amerykańskiego sposobu życia i infiltracja komunistyczna – to tylko najpopularniejsze i najwyraźniejsze lęki tej epoki. Równie częstym tematem filmoznawczych analiz gatunku jest wątek repulsji odmienności i potrzeby obrony zagrożonej amerykańskości¹⁶.

¹⁴ Posługuję się tutaj typologią adaptacji filmowych autorstwa Thomasa Leitcha. Wyróżnia on następujące rodzaje adaptacji: uroczyste (na ogół odnoszą się one do wybitnych powieści, przy czym powieść zostaje z góry uznana za bardziej wybitną aniżeli film), spadkobiercze (koncentrują się na przetworzeniu tekstu z unikalnego i autorskiego do bezautorskiego, zuniwersalizowanego historycznie i kulturowo), przystosowawcze (opierają się na założeniu, że tekst ma zostać w ich ramach sprowadzony do formy bardziej adekwatnej wobec medium filmowego), uaktualniające (ich celem jest wykazanie uniwersalności tekstu) oraz nakładane (wieloautorskie, zapożyczające materiał z różnych źródeł). Zob. Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents. From “Gone with the Wind” to “The Passion of the Christ”*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007, s. 96–97.

¹⁵ Stephen McVeigh, *The American Western*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, s. 74.

¹⁶ Tamże, s. 76.

Lemoniadowy Joe stanowi interesujący wariant tej tradycji, ponieważ jego narracyjny rdzeń kształtuje specyficznie wschodnioeuropejska repulsja teŝe amerykańskości, wynikająca z potrzeby poszukiwania i korygowania toŝsamości narodowej w okresie dominacji socjalizmu. Miała ona pomóc czeskim intelektualistom osadzić się mentalnie w kompromisowym punkcie między kapitalistycznym, liberalnym Zachodem a słowiańskim, socjalistycznym Wschodem¹⁷. Skojarzenie sławizmu i socjalizmu sprawiło, ŝe powojenni intelektualiści skoncentrowali się na pytaniu: jak wykonać egzystencjalnie niezbędny zwrot na Wschód przy zachowaniu maksimum niezaleŝności¹⁸? Na tym gruncie uformowała się dwuznaczność przekazu *Joego*, który wobec mitycznej amerykańskości przyjmuje postawę szyderczą i nostalgiczną zarazem.

Westerny jako opowieści mityczne opierają się na powszechnie znanych konwencjach, rozwiązaniach formalnych, symbolach i postaciach, czyli kliszach¹⁹. To właŝnie na zabawie z kliszami opiera się nieodparty do dziś komizm *Joego*. Jego ŝwiat składa się wyłacznie z postaci karykaturalnie przerysowanych w swojej typowości: zaludniają go nie tylko anielscy blondwłosy kowboje w nieskazitelnie białych strojach i przesadnie demoniczni, spowici w czerni *outlaws*, ale równieŝ cała reszta stereotypowej ludzkiej menażerii Dzikiego Zachodu: chudzi, wysocy, ubrani w ciemne surduty i cylindry grabarze, sklepikarze i poczciarze – łagodni i lękliwi ojcowie rodzin, szanowane matrony obarczone dziećmi i stanowiące dekorację tła; bezradni i zniewieŝciali duchowni, „niewidzialni” barmani, właściciele saloonów naduŝywający swojej ekonomicznej władzy nad wspólnotą itp.²⁰ Frank Gruber wyróżnił następujące formuły fabularne, w których partycypują westerny: opowieŝ o ranczu (*the ranch story*), opowieŝ o budowie kolei (*the Union Pacific story*), opowieŝ o zemŝcie (*the revenge story*); opowieŝ o walce kawalerii z Indianami (*the cavalry and Indian story*), opowieŝ o wyrzutku (*the outlaw story*); opowieŝ o słudze prawa (*the marshal story*), której fabuła zdominowana jest przez kolejne wyzwania rzućane przedstawicielowi sprawiedliwosci i cywilizacji, wreszcie opowieŝ o imperium (*the empire story*), opisująca budowę potężnego rolniczego lub naftowego przedsiębiorstwa²¹. Fabułę *Lemoniadowego Joe* można zaklasy-

¹⁷ Bradley F. Abrams, *The Struggle for the Soul of the Nation. Czech Culture and the Rise of Communism*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford 2005, s. 157.

¹⁸ Tamŝe, s. 166–167.

¹⁹ Paul Varner, *Historical Dictionary of Westerns in Cinema*, Scarecrow Press, Lanham 2008, s. 48–49.

²⁰ Tamŝe, s. 216–217.

²¹ Za: tamŝe, s. 17–18.

fikować do ostatniego typu, z tą jednak różnicą, że w jego przypadku nie chodzi o wielkie latyfundium, lecz o handlową dominację określonej marki oranżady nad innymi napojami. Oznacza to oczywistą degradację, a równocześnie rewizję romantycznych i epickich aspektów tekstualnych klisz, które stanowiły koncepcyjny pierwowzór *Joego*.

Każda z wymienionych fabuł porządkowana jest przez podstawowy Altmanowski dualizm cywilizacji i dziczy (*civilization versus wilderness*)²². W westernie bezprawie jawi się jako wyjściowy podtekst cywilizacji, który musi zostać poskromiony i ta konieczność jest podstawowym źródłem napięcia dramaturgicznego. Z drugiej strony cywilizowani bohaterowie portretowani są jako ludzie słabi, niewystarczająco wartościowi, by pokonywać trudności życia na pograniczu²³. W tradycyjnym westernie dualizm ten znajduje symboliczny wyraz w skonstruowaniu przestrzeni miasteczka i otaczającego je pustkowia. *Ubi sunt leones* zamieszkują rozmaite odmiany „dzikich” – od Indian do bandytów – przemieszczające się dynamicznie z miejsca na miejsce i żyjące „w stanie niepokohamowanego bezprawia”. Wyznaczają one pierwszy poziom społeczeństwa Dzikiego Zachodu. Społeczność mieszczan, czyli obywateli żyjących wedle prawa i obyczaju, stanowi drugi poziom. W jej skład wchodzi wszystkie kobiety, a także mężczyźni posiadający rodziny, parafianie lokalnego kościoła oraz przedsiębiorcy i sklepikarze. Bohaterowie ci są statyczni, a ich egzystencja jest uzależniona od innych. Rzadko noszą broń czy jeżdżą wierzchem konno, a kiedy wyjeżdżają z miasta, używają powozów lub wozów; są podatni na wszelkie niebezpieczeństwa czające się w dziczy. Napięcie powstające między grupą mieszczan i „dzikich” jest podstawą struktury dramaturgicznej westernu. Trzeci poziom społeczeństwa reprezentuje kowboj, będący jedyną osobą, która może swobodnie przemieszczać się między przestrzeniami dziczy i miasta. Kowboj zachowuje się jak człowiek cywilizowany i dzieli z mieszczanami hierarchię wartości, ale również poza miastem czuje się jak w domu wraz ze swym wiernym rumakiem, niezawodną bronią i znakomicie rozwiniętymi umiejętnościami przetrwania. Dlatego intryga klasycznych westernów ogniskuje się właśnie wokół niego jako postaci mediatora²⁴.

W latach 50. tę funkcję przejął rewolwerowiec, którego rola społeczna jest bardziej ambiwalentna, jednak podobnie jak kowboja obowiązuje go ścisły, choć nieskomplikowany kodeks honorowy: 1) nigdy nie podnosić

²² Zob. Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.

²³ Paul Varner, *dz. cyt.*, s. 46.

²⁴ Tamże, s. 195.

broni pierwszemu (nie być agresorem), 2) zawsze dawać przeciwnikowi szansę na uczciwą walkę (być džentelmenem), 3) nigdy nie strzelać w plecy (nie być kunktatorem ani tchórzem). Rewolwerowiec nie jest przestępcą, ale pozostaje etycznie rozdarty między starym (dzicz) i nowym (cywilizacja) porządkiem rzeczywistości; dlatego właśnie czuje się zmuszony, aby wziąć sprawiedliwość we własne ręce. Miasto początkowo go odrzuca, potem wzywa na pomoc, następnie ostrożnie akceptuje, ale nigdy nie inkorporuje ani nawet nie okazuje mu szczególnej wdzięczności²⁵.

Filmowy (choć nie powieściowy) Joe odwraca te schematyczne uprządkowania. Wobec mieszczan Stetson City gra rolę idealisty-outsidera, ale pod koniec filmu okazuje się trzeźwym handlowcem, który przybył do miasteczka z konkretną misją reklamową i dla zysku gotowy jest iść na układy nawet z najgorszym łajdakiem (*Akredytowany agent firmy Kola-lok & Syn na cały południowy zachód. Z pensją tysiąca dolarów netto. I z dziesięcioprocentową premią brutto!*). Podobnie Winifred pod pozorami cnotliwej romantyczki skrywa duszę cynicznej kryptoprostytutki małżeńskiej (*Kochany! Jestem twoja. Jeśli dostanę pięć procent od premii*). Lemoniadowy Joe obnaża w ten sposób mieszczańskie podłoże westernowej wyobraźni, równocześnie demaskując i kompromitując dwa główne komponenty amerykańskości takiej, jak jest ona postrzegana we Wschodniej Europie: hipokryzję i pragmatyzm.

Podstawowy mityczny podtekst westernów wyznacza nostalgia „za dawnymi dobrymi czasami, kiedy życie było lepsze niż dziś”. Wszystkie one, odnosząc się do historycznego *the Western moment*, intensywnie eksplorują jednak aktualne problemy, a rozumienie nostalgii przekracza w ich kontekście prostą praktykę oglądania się w przeszłość dla czystej przyjemności snucia wspomnień, ponieważ jej obiekt jawi się jako niejednoznaczny i podatny na reinterpretację²⁶. W latach 50. odczytywano *the Western moment* w kategoriach męskocentrycznej, białej i anglosaksońskiej historii. W latach 60. westerny zaczęły kwestionować tę wąską perspektywę. Pierwsze zwiastuny przełomu pojawiły się już u schyłku lat 50. W 1959 r. powstała odpowiedź Howarda Hawksa na *W samo południe* (*High Noon*, reż. Fred Zinnemann, 1952) – *Rio Bravo*. W 1960 r. John Sturges nakręcił *Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*), otwierając tym samym krótki okres restauracji wielkiej westernowej epiki. Dwa lata przed powstaniem *Joego* pojawił się *Człowiek, który zabił Liberty Valance’a* (*The Man Who Shot Liberty Valance*), a w tym samym roku – proindiańska *Jesień Cze-*

²⁵ Tamże, s. 107.

²⁶ Tamże, s. 157.

jenów (*Cheyenne Autumn*) Johna Forda. Wraz z premierą *Za garść dolarów* Sergio Leone (*A Fistful of Dollars*, 1967) narodził się spaghetti western, początkowo surowo skrytykowany przez recenzentów, za to natychmiast pokochany przez publiczność. Zdaniem Stephena McVeigha był to kluczowy moment redefinicji amerykańskiego westernu²⁷. Paul Varner wskazuje na kolejny w roku następnym, kiedy to gwiazdor klasycznych westernów John Wayne wyreżyserował *Zielone berety* (*The Green Berets*) – film opowiadający o wojnie w Wietnamie, który całkowicie zignorował dominujące wówczas nastroje antywojenne i tym samym skompromitował idola jako oderwanego od rzeczywistości. Po tej dacie zmiana nastawienia wobec *the Western moment* była już wyraźna. W 1969 r. pojawiła się arcybrutalna *Dzika banda* (*Wild Bunch*) Sama Peckinpaha, a także modernizujący gatunkowe klisze *Butch Cassidy i Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) George'a Roya Hilla. W kolejnym roku powstał pierwszy prawdziwie rewizjonistyczny western – *Mały Wielki Człowiek* (*Little Big Man*, reż. Arthur Penn), zaś *Płonące siodła* (*Blazing Saddles*, 1974) Mela Brooksa tak dalece ośmieszyły dotąd „święte” wzorce opowieści z Dzikiego Zachodu, że wielu filmoznawców uznało tę właśnie datę za koniec westernu jako wiodącego amerykańskiego gatunku filmowego. W 1979 r. zmarł John Wayne i wraz z jego śmiercią stało się całkowicie jasne, że złota epoka westernu jest już zakończona²⁸.

Filmy powstające po okresie klasycznym, czyli od lat 60. do 70., określa się mianem postwesternów. Zdaniem Varnera były one powiązane z popularnymi wówczas koncepcjami egzystencjalizmu, ponieważ jednak nadal nie radziły sobie z aktualnymi społecznie tematami, takimi jak seksizm czy rasizm, wkrótce zostały zastąpione przez westerny antymityczne i alternatywne²⁹. Pojawienie się antymitycznych westernów zbiegło się z ewolucją wartości późnych lat 60. Zaczęły one rzucać kolejne wyzwania założeniom, na których bazowały klasyczne realizacje gatunku. Najbardziej ewidentnym przykładem może tu być deterytorializacja klasycznego westernu przez włoskich reżyserów, takich jak Sergio Leone, którzy realizowali swe filmy w Europie. Spaghetti westerny zanegowały w ten sposób praktykę przywoływania określonej przestrzeni geograficznej celem regeneracji mitu, a także odkryły antybohaterów, dla których wartości moralne nie mają już wymiaru absolutnego, a jedynym celem są przetrwanie i autogratyfikacja³⁰. Westerny alternatywne, zwane też postmodernistycznymi

²⁷ Stephen McVeigh, *dz. cyt.*, s. 173.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 167.

³⁰ Tamże, s. 11.

lub rewizjonistycznymi, zaczęły powstawać dopiero po latach 70., które przyniosły dogłębne przemiany kultury amerykańskiej. Richard Slotkin wyróżnił wśród nich westerny formalistyczne, neorealistyczne i kontrkulturowe, czyli „westerny kultu Indianina”. Odbijają one zmiany popularnych przekonań co do płci i rasy, mieszając mroczne, ponure obrazy rzeczywistości Dzikiego Zachodu – bliskie skądinąd prawdzie historycznej – z elementami fantastycznymi. Przykładami mogą tu być *Szybcy i martwi* (*The Quick and the Dead*, 1995, reż. Sam Raimi), w którym najszybszy rewolwerowiec jest kobietą, lub surrealistyczny *Truposz* (*Dead Man*, 1995, reż. Jim Jarmusch)³¹. Na miano westernu alternatywnego z pewnością zasługuje również współczesna readaptacja *Lemoniadowego Joe*, tym razem teatralna, zaproponowana przez Małgorzatę Głuchowską:

Kowboj jest twardy, nieugięty, nieco tajemniczy [...]. Ten dumny obraz świata męskich idei burzy Ona, Kobieta, Tornado Lou. W miejsce androcentrycznej bajki wiecznych chłopców wprowadza opowieść nową, niepokornie śmiejąc się tradycyjnej wizji w twarz [...]. Daje upust swoim niepohamowanym erotycznym fantazjom, dla których nie istnieje tabu ani zaściankowa moralność. Wysztycha stereotypy, żongluje schematami, tworząc coraz to nowe konfiguracje postaci będących uosobieniami intymnych pragnień [...]. Kobieta [...] staje się twórczynią nowego ładu, w którym role zostają odwrócone [...]. *Lemoniadowy Joe* Głuchowskiej to groteskowy western, gdzie ten najtwardszy z gatunków przeistacza się z bajki dla dużych chłopców w opowieść o i dla dużych dziewczynek [...]. To także zjadliwa satyra na cywilizację, która od lat tkwi w zatwardziałym mizoginizmie³².

Antymityczne i alternatywne westerny sprowadziły *the Western moment* do nierozpoznawalności i uniemożliwiły niewinnie nostalgiczną lekturę realizacji klasycznych. Wskutek tego całe pokolenie kinomanów dorosło bez znajomości podstawowych założeń westernu. Wielu z nich nigdy w życiu nie widziało takiego filmu w całości, a ich wiedza na temat mitycznego świata Dzikiego Zachodu ogranicza się do fragmentów zauważonych przypadkowo podczas „skakania” po kanałach telewizyjnych oraz spotkań z odniesieniami doń nadal przewijającymi się w kulturze popularnej (np. w reklamach). Dla współczesnych widzów stare historie z Dzikiego Zachodu są nadal elementem kulturowego tła, ale nie dominują już w ich wyobraźni³³.

³¹ Za: tamże, s. 5.

³² Dagmara Kordulewska, *De Sade w spódnicy*, „Teatralia Olsztyn”, www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2010/pazdziernik_2010/181010_dsws.php (dostęp: 30.12.2011).

³³ Paul Varner, *dz. cyt.*, s. XXII–XXIII.

Western jest gatunkiem *par excellence* amerykańskim, który jednak znalazł liczne realizacje również poza Stanami Zjednoczonymi. Niewielu Amerykanów zna na przykład popularną w Europie i pozaeuropejskich krajach francuskojęzycznych postać Lucky Luke'a. Luke jest szlachetnym kowbojem „szybszym niż własny cień”. Chociaż działa raczej jak rewolwerowiec, nigdy nie zabija, jest za to nałogowym nikotynistą (dopiero w 1983 r. zamieniono jego markowy papieros na źdźbło trawy), nieprzywiązującym się do niczego i nikogo; w finale zawsze odjeżdża w stronę zachodzącego słońca przy wtórze leitmotiwu *I'm a poor lonesome cowboy...* Luke jest bohaterem belgijskiej serii komiksów tworzonej przez Morrisa (właśc. Maurice De Bevere) od roku 1946 aż do jego śmierci w 2001. Pierwszy komiks o Luke'u pojawił się w almanachu rysunkowego magazynu „Le Journal de Spirou”; z czasem opowieść nabrała wymiaru transmedialnego i obecnie dostępne są filmy, telewizyjne seriale animowane oraz gry wideo współtworzące opowieść o Lucky Luke'u. Podobnie jak historia Lemoniadowego Joe, jest ona zarazem parodią i hołdem wobec klasycznych westernów, jednak powstała na całkowicie odmiennym podłożu kulturowym³⁴.

Europa Środkowowschodnia również była zafascynowana westernem, lecz odczytywała go inaczej i w diametralnie różny sposób realizowała jego trawestacje³⁵. Joe stanowi na ich tle pewien wyjątek: większość wschodnioeuropejskich realizacji gatunku jest utrzymana w stylu dwunastu westernów DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) wyprodukowanych między 1965 a 1983 r. w studiu Babelsberg, a filmowanych w Jugosławii, Czechosłowacji, Rumunii, Bułgarii, ZSRR i na Kubie. Te wschodnioniemieckie *Indianerfilme* są, jak wskazuje Anikó Imre, „najdziwniejszymi westernami w historii: komunistyczne państwa produkowały odniesienia do głęboko kapitalistycznego, amerykańskiego gatunku, by wspierać własną ideologiczną misję dostarczania obywatelom rozrywki”³⁶. Nie przypominając ani westernów hollywoodzkich, ani też zachodnioniemieckich adaptacji powieści Karola Maya, reżyserowanych w tym samym czasie przez Haralda Reinla, westerny DEFA pełniły rolę socjalistycznej rozrywki politycznie poprawnej. Przyjmując punkt widzenia materializmu historycznego oraz półnaukowy, paraantropologiczny obraz Dzikiego Zachodu, przeniosły ogniskową zainteresowania

³⁴ Tamże, s. 141.

³⁵ Peter Hames, *dz. cyt.*, s. 50.

³⁶ Anikó Imre, *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*, The MIT Press, Cambridge–London 2009, s. 88.

z kowboja na Indianina. Ponadto stanowiły próbę odzyskania uwagi niemieckiej publiczności po fali nudnych dydaktycznych dramatów lat 50., a także zdystansowania bezkrytycznej Mayowskiej celebracji Dzikiego Zachodu i jego „szlachetnego dzikusa”. Jednak Anikó Imre zauważa, że mimo wysiłków producenta, Guntera Karela, który zamierzał tworzyć filmy wyraziście antykapitalistyczne, głęboka synergia między wszelkimi nacjonalizmami warunkującymi międzynarodowy i wewnątrz-narodowy *othering* (będący podstawową i reprezentatywną infrastrukturą westernu) sprawiła, że jego repulsywna funkcja zrealizowała się także i w nich. Westerny wschodnioniemieckie, produkując identyfikację widzów z walką o wolność „szlachetnych dzikich”, podtrzymywały egzotyzację Indian, których punkt widzenia jest zawsze mediowany przez białych sojuszników w rodzaju Mayowskiego Old Shatterhanda. Widownia jednak czytała te filmy na swój własny sposób, postrzegając w autonomii Indian odzwierciedlenie własnej suwerenności kulturowej. Przykładem tych uwikłań może być postać Jugosłowianina Gojko Miticia, grającego główne role w wielu westernach DEFA. Dał się zauważyć jako statysta u boku Lexa Barkera i Pierre Brice’a w *Winnetou: Złoto Apaczów* (*Winnetou*, reż. Harald Reinl, 1963), *Winnetou II: Ostatni renegaci* (*Winnetou II*, reż. Harald Reinl, 1964) i *Winnetou III: Ostatnia walka* (*Winnetou III*, reż. Harald Reinl, 1965). Potem wystąpił w adaptacji powieści *Pogromca zwierząt* Jamesa Fenimore Coopera zatytułowanej *Wielki Wąż Chingachgook* (*Chingachgook, die große Schlange*, 1967, reż. Richard Groschopp) oraz w *Na tropach sokoła* (*Spur des Falken*, reż. Gottfried Kolditz, 1968). „Egzotyczne” bałkańskie korzenie Miticia stały się akceptowanym ekwiwalentem indiańskich, ponieważ umożliwiły kondensację sprzecznych skojarzeń z modelowym Niemcem, antyfaszystowskim jugosłowiańskim partyzantem, wykorzenionym Żydem i bohaterskim (rdzennym) Amerykaninem przy równoczesnym zachowaniu westernowego tabu hybrydyzacji. Imre zauważa, że z postacią odtwarzaną przez autentycznego Indianina niemieckiej publiczności byłoby zbyt trudno się utożsamić³⁷. Między innymi z tego powodu Mitić, pacyfista i abstynent, mógł stać się jednym z najbardziej znanych i lubianych aktorów w Niemczech Wschodnich oraz innych państwach Wschodniej Europy, a także w pełni akceptowanym przez władze modelem roli dla socjalistycznej młodzieży regionu³⁸.

³⁷ Można dodać, że z tych samych względów westerny niemieckie są identyfikacyjnie problematyczne dla widowni polskiej, która odczuwa nacjonalistyczny resentyment, słysząc pozytywnego indiańskiego bohatera odmeldowującego się czcigodnemu siwo-włosemu wodzowi per *Jawohl, mein Führer*.

³⁸ Anikó Imre, dz. cyt., s. 88.

Pragnienie eksploracji i konkwisty obcych przestrzeni oraz gatunków realizujące się we wschodnioeuropejskich westernach jest w równym stopniu przesyczone nostalgią, co w klasycznych westernach amerykańskich. Tęsknota ta ma jednak odmienny charakter. To nostalgia wobec cudzego historycznego i kulturowego dziedzictwa, z którym obywatele Niemiec Wschodnich, Polski czy Czechosłowacji mogli się zetknąć jedynie przez implikację, a nie poprzez doświadczenie. Dlatego właśnie gatunkowy schemat westernu dostarczył wyjątkowo efektywnego medium dla wschodnioeuropejskiej ambiwalentnej, peryferyjnej, półkolonialnej relacji wobec Zachodu, formując specyficzną praktykę „kulturowego transwestytyzmu, w ramach którego Wschód jest zarazem kowbojem i Indianinem, kolonizatorem i kolonizowanym”³⁹. Jako przykład Imre podaje jugosłowiańską kreskówkę *Cowboy Jimmie* (1957, reż. Dušan Vukotić) i polski animowany krótki metraż *Mały western* (1960, reż. Witold Giersz). Prezentują one całkowicie odmienną jakość niż amerykańskie animacje dla dzieci czy filmy z Dzikiego Zachodu: demystyfikują heroizm mieszkańców mitycznego pogranicza, równocześnie używając reguł gatunku do komentowania horyzontu jego możliwości we wschodnioeuropejskiej i socjalistycznej skali. Użycie słowa „mały” w tytule drugiego z tych filmów nie jest bez znaczenia. Ideowa i materialna spektakularność była wówczas przypisywana westernowi jako jego konstytutywna cecha, która została tu celowo pomniejszona. Oba filmy zdominowane są przez silną fascynację najważniejszym aspektem animacji, czyli ruchem, a opanowywanie formy staje się w nich analogonem westernowej walki między dziczą i cywilizacją. We wszystkich wschodnioeuropejskich westernach na pierwszy plan wysuwa się element performatywności, parodii oraz alegorii; w efekcie stanowią one „zabawne i pełne wyobraźni transgresje realizmu”⁴⁰. Ten wyróżnik odnosi się również do *Lemoniadowego Joe*.

Symptomatyczny jest fakt, że Brytyjczyk Peter Hames uznaje ten film za ponadpolityczny, prosty hołd dla epoki niewinności westernu przed zniszczeniem jej przez rewizjonizm, natomiast Węgierka Anikó Imre uważa go za dzieło znacznie bardziej skomplikowane, subtelne i samoświadome. *Joe* stanowi z pewnością jedną z chronologicznie najwcześniejszych realizacji dekonstrukcyjnego zwrotu w globalnej historii westernu. Nie odwołuje się jednak do mitu konstytutywnego dla kultury, która wydała ten gatunek, lecz do długiej tradycji ironicznego humoru w kulturze czeskiej i subwersji gatunkowych w animacji wschodnioeuropejskiej. Uroczy Kolalok junior w wykonaniu Fiali jest nade wszystko

³⁹ Tamże, s. 89.

⁴⁰ Tamże, s. 91.

zrealizowaną fantazją wschodnioeuropejskiego intelektualisty: to kowboj z żyłką artystyczną, mistrz colta otoczony wianuszkami dziewcząt, dla którego honor nie jest wystarczającym powodem, by toczyć pojedynki na śmierć i życie. Udaje mu się natomiast pogodzić misję wprowadzania prawa z pracą w charakterze wędrownego sprzedawcy lemoniady⁴¹.

Lemoniadowy Joe jest pełen pozornie manichejskiego symbolizmu: zło i dobro przejawiają się tu w binarnych formach, które są skrajnie dosłowne wizualnie, ponieważ nie muszą odzwierciedlać żadnej rzeczywistości. Seria przejawów zwrotnie osłabia i ośmiesza konserwatywną, seksistowską i rasistowską wymowę klasycznego westernu. Ironia sięga szczytu w ostatniej scenie filmu, gdy Joe, obaj Badmanowie i Tornado Lou okazują się... rodzeństwem. Opatrzność niezwłocznie nagradza ich pogodzenie się wygraną na loterii oraz równoczesnym odkryciem złóż złota i ropy naftowej, a familijno-biznesowa fuzja zostaje uczczona powstaniem hybrydalnego napoju Whiskola – „dla alkoholików i abstynentów”. W tym momencie obiektem gorzkiej złośliwości są już nie tylko rzekome filary amerykańskiej mentalności – hipokryzja, pragmatyzm i antyintelektualizm, symbolizowany przez to prymitywne rozwiązanie dramaturgiczne – lecz także praktyka kompromisu, znana doskonale każdemu wschodnioeuropejskiemu intelektualistom, którego trajektorię życia wyznaczał w owym czasie permanentny slalom pomiędzy naciskami fasadowej ideologii a głęboko osobistym imperatywem konsumpcji.

Jako charakterystyczną cechę większości wschodnioeuropejskich westernów Imre wskazuje intencję kanalizowania nacjonalizmów za pomocą „kulturowego transwestytyzmu”, umożliwiającego potwierdzanie barier etnorasowych bez potrzeby brania odpowiedzialności za ich skutki. Bariery te stanowiły również metaforę opcji moralnych dostępnych dla socjalistów-patriotów. Jako takie umożliwiały naturalizację wyboru między dobrem i złem, bielą i czernią, męstwem i zniewieścieniem, byciem „z nami” i „przeciwko nam”. Cytowana autorka twierdzi, że jednym ze skutków tej praktyki były gwałtowne konflikty społeczne i etniczne postkomunizmu⁴². Jednak po upadku muru berlińskiego wschodnie westerny zmieniły funkcję i stały się obiektami *Ostalgie*. W momencie powstawania nie klasyfikowano ich jako dzieł sztuki; ignorował je nie tylko oficjalny, lecz także akademicki dyskurs i dlatego pozostawały względnie wolne od bezpośrednich nacisków cenzuralnych. Po upadku ustroju wschodnio-

⁴¹ Tamże, s. 92.

⁴² Tamże, s. 93.

europejski film artystyczny gwałtownie stracił na społecznym znaczeniu, podczas gdy oddziaływanie tekstów czysto rozrywkowych pozostaje nadal silne, choć ich lektura nabrała nowego charakteru, stając się praktyką refleksywno-nostalgiczną. Dlatego warto przyklasnąć postulatowi Anikó Imre i studiować dyskursywne (nie)ciągłości między komunistyczną i postkomunistyczną rozrywką medialną wraz z ich zmiennymi kontekstami, transmedializacjami, readaptacjami i ambiwalencjami.

Lemoniadowy Joe jest dziś przede wszystkim – nie tylko dla Czechów i Słowaków, lecz także obywateli innych krajów byłego bloku wschodniego – jednym z wielu tekstów ewokujących rozkosze (n)ostalgii. Funkcjonuje jednak odbiorczo również poza tym kontekstem, ponieważ jego komizm jest efektem wyjątkowo udanego mariażu prostego slapstickowego humoru z wyrafinowanym intertekstualizmem i zabawą formą. Dowodzą tego opinie wygłaszane przez filmoznawców z Zachodu. Bez *Joego* nie obejdzie się dziś żadna historia czeskiego kina, choć zachodniemu odbiorcy umyka zbyt wiele konotacji i ostatecznie to małe arcydzieło pozostaje dlań tylko egzotyczną osobliwością lub kolejnym postwesternem. Natomiast filmoznawcy pochodzący ze wschodniej strony żelaznej kurtyny dopatrują się w tym filmie drugiego dna, odnajdując w pseudoamerykańskim pragmatyku Joem szczery i gorzki autoportret środkowoeuropejskiego inteligenta – króla nie colta, lecz zgniłego kompromisu, którego ponura historia lokalnej doliny łez nauczyła, że najpierw trzeba żyć, a dopiero potem można filozofować. W ten sposób ów pozornie lekki i dlatego często lekceważony film, który nie wpłynął znacząco ani na dzieje westernu, ani kina czeskiego, nie mówiąc już o kinematografii światowej, okazał się znacznie lepiej wyposażony semantycznie niż niejedno poważne dzieło. Dzięki temu blisko pięćdziesiąt lat po jego powstaniu można już bez żadnego ryzyka orzec, że *Lemoniadowy Joe* zwycięsko przetrwał próbę czasu, znaczoną wielokrotnymi zmianami pokoleń, estetyk, ideologii i ustrojów.